

LIBERTAD DE PERCEPCIÓN Y REALIDAD VARIABLE:
ALGUNAS NOTAS SOBRE LA SEMIOLOGÍA DEL VESTIDO
EN EL *QUIJOTE*

La explicación es un error bien vestido.

(J. CORTÁZAR, *Rayuela*)

1. *El vestido: literatura y sociedad*

Los cambios en las costumbres han afectado siempre, y de manera muy visible, al vestido. Pero desde nuestra extraña atalaya de los últimos años del siglo XX probablemente resulte difícil valorar la importancia que el vestido ha tenido en épocas pasadas y, como consecuencia, resultará también difícil, o quizá imposible, percibir las funciones de las numerosas referencias al vestido (y al disfraz)¹ que cruzan el *Quijote* de principio a fin. En el primer capítulo de la primera parte, tras las conocidas palabras iniciales, Cervantes indica en qué consistía la cuarta parte de la hacienda del hidalgo:

El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí, de lo más fino (I, 1, 33)².

¹ De la lectura del texto cervantino se desprende que, a menudo, los límites entre ambos conceptos son borrosos. Esa ambigüedad está muy justificada en una novela en la que el protagonista cree ir vestido cuando los demás lo ven disfrazado.

Por otro lado, si bien es cierto que el disfraz pertenece a la «jocosa técnica carnavalesca» (REDONDO, 1989: 95), creo que en el *Quijote* el disfraz cumple una compleja función. No he podido consultar el trabajo de BALTASAR FRA-MOLINERO, «El disfraz de Dorotea: Usos del cuerpo negro en la España de Cervantes», *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 2.2 (1994), 63-85.

² Todas las citas proceden de la edición de Martín de Riquer. El segundo arábigo remite siempre a la paginación.

Y, al final de la segunda parte, en el testamento de don Quijote se hace constar su voluntad de que se entreguen al ama «más de veinte ducados para un vestido» (II, 74, 1136).

Es esperable, por tanto, que en el *Quijote* se encuentren abundantes testimonios de la importancia del vestido en la época de Cervantes. Quienes utilizan los textos literarios como fuentes para recoger datos históricos hallarán numerosas referencias de tipo psico-sociológico en torno al vestido, como la siguiente (aunque la mención se entremezcla con la manía caballeresca de don Quijote):

no tiene que ver conmigo, pues ando siempre bien vestido, y jamás remendado; roto, bien podría ser; y el roto, más de las armas que del tiempo (II, 2, 594)³

Cervantes recoge la tradición social de los que sitúan las más evidentes diferencias entre los hombres en el vestido, con lo que, si esa tradición se utiliza adecuadamente, se puede llegar a provocar en los demás la percepción de un cambio. Este es el consejo de Sancho a su mujer:

y vístele de modo que disimule lo que es y parezca lo que ha de ser (II, 6, 617)⁴.

También don Quijote aborda el tema, pero lo hace desde cierta óptica ascética característica y dentro de la barroca relación entre vida y comedia:

³ Compárese con la cita siguiente: «pero tú, segunda pobreza, que eres de la que yo hablo, ¿por qué quieres estrellarte con los hidalgos y bien nacidos más que con la otra gente? ¿Por qué los obligas a dar pantalia a los zapatos, y a que los botones de sus ropillas unos sean de seda, otros de cerdas, y otros de vidrio? ¿Por qué sus cuellos, por la mayor parte, han de ser siempre escarolados, y no abiertos con molde? Y en esto se echará de ver que es antiguo el uso del almidón y de los cuellos abiertos [...] ¡Miserable de aquel, digo, que tiene la honra espantadiza, y piensa que desde una legua se le descubre el remiendo del zapato, el trasudor del sombrero, la hilaza del herreruelo y la hambre de su estómago!» (II, 44, 911-12).

⁴ Aunque, en el episodio de la ínsula, sostendrá la idea opuesta: «Vístanme —dijo Sancho— como quisieren; que de cualquier manera que vaya vestido seré Sancho Panza» (II, 42, 896). Antes, sin embargo, se mezclan burlonamente los conceptos de cristiano viejo, aspecto y ropa en relación con la nobleza: «[...] que yo cristiano viejo soy, y para ser conde esto me basta. —Y aun te sobra —dijo don Quijote, y cuando no lo fueras, no hacía nada al caso [...]. —Sea así —respondió Sancho Panza—. Digo que le sabría bien acomodar, porque por vida mía que un tiempo fui muñidor, que decían todos que tenía presencia para poder ser prioste de la misma cofradía. Pues ¿qué será cuando me ponga un ropón ducal a cuestras, o me vista de oro y de perlas, a uso de conde extranjero? [...]. —Bien parecerás —dijo don Quijote—, pero será menester que te rapas las barbas a menudo; que, según las tienes de espesas, aborascadas y mal puestas, si no te las rapas a navaja cada dos días, por lo menos, a tiro de escopeta se echará de ver lo que eres» (I, 21, 218-9).

—Pues lo mismo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte *las ropas que los diferenciaban*, y quedan iguales en la sepultura (II, 12, 661; la cursiva es mía).

Es la otra cara de la misma moneda: la única diferencia radica en el vestido, en lo exterior, porque a todos les iguala la muerte. Pero el principio se puede formular de forma positiva: si lo único que, en el fondo, diferencia (y define) a los seres humanos, es el vestido, cambiándolo se alcanzará una identidad diferente. Por eso Alonso Quijano debe cambiar su vestido cuando decide transformarse en don Quijote.

Conviene recordar también, en estos preliminares, que el vestido en el *Ancien Régime* era una de las señas más evidentes del *status* de su portador y que formaba parte de un sistema de signos cuyas leyes todos conocían⁵. Es interesante notar, por ello, que en muchas descripciones de personajes Cervantes resalta, al menos inicialmente, su vestido, no sólo porque los personajes vagabundos de la novela es lo primero que columbran (y por tanto es la primera información que deben procesar antes del encuentro con el que está lejos, o con el que descubren por la espalda), sino porque los lectores del texto también obtienen una preciosa información para entender a qué grupo, social o no, pertenece el nuevo personaje:

En estas razones estaban cuando los alcanzó un hombre que detrás dellos por el mismo camino venía sobre una muy hermosa yegua tordilla, vestido un gabán de paño fino verde, jironado de terciopelo leonado, con una montera del mismo terciopelo; el aderezo de la yegua era de campo, y de la jineta, asimismo de morado y verde. Traía un alfanje morisco pendiente de un ancho tahalí de verde y oro, y los borceguíes eran de la labor del tahalí; las espuelas no eran doradas, sino dadas con un barniz verde; tan tersas y bruñidas, que, por hacer labor con todo el vestido, parecían mejor que si fuera de oro puro (II, 16, 689)⁶.

Incluso antes de que su portador llegue a abrir la boca, las ropas pueden transmitir la procedencia y numerosos datos de quien cubren:

⁵ Aunque la historia se orienta en otra dirección, puede resultar interesante y útil el ejemplo XXXII de *El Conde Lucanor* («De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño»; cito por la ed. de J. M. Blecua. Madrid, Castalia, 1969, 178-82), en donde se manejan dos signos extremos (una riquísima y mágica vestidura, frente a la desnudez real).

⁶ Sobre los problemas de interpretación del vestido del Caballero del Verde Gabán véase Monique Joly (1977); v. *infra* n. 23.

y a poco trecho toparon un mancebito, que delante dellos iba caminando no con mucha priesa, y así le alcanzaron. Llevaba la espada sobre el hombro, y en ella puesto un bulto o envoltorio, al parecer, de sus vestidos, que, al parecer, debían de ser los calzones o greguescos, y herreruelo, y alguna camisa; porque traía puesta una ropilla de terciopelo, con algunas vislumbres de raso, y la camisa, de fuera; las medias eran de seda, y los zapatos cuadrados, a uso de corte; la edad llegaría a diez y ocho o diez y nueve años; alegre de rostro, y, al parecer, ágil de su persona. Iba cantando seguidillas... (II, 24, 765)⁷.

En el juego característico del *Quijote* entre verdad e imaginación o burlas y veras resulta divertido comprobar que don Quijote, cuando explica sus visiones en la cueva de Montesinos, afirma haber identificado a Dulcinea precisamente por sus vestidos. En la elaboración onírica de la fugaz visión que le proporcionó Sancho, lo único que don Quijote ha podido salvar ha sido el vestido (del que el lector nada conoce). De todas formas es muy significativo que en esta cambiante y encarnada Dulcinea de la segunda parte el vestido sea la señal que permita su precario renococimiento:

—Conocíla —respondió don Quijote— en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me le mostraste (II, 23, 759).

Al mismo tiempo, el vestido es uno de los rasgos más característicos del mundo fantástico de los libros de caballerías. Cuando don Quijote visite el palacio de los duques verá, sin los ojos de la imaginación, todo lo que él había soñado. Pero en sus fantasías previas don Quijote tiene mucho cuidado en enumerar las ropas y otros atributos externos de los personajes que desea contemplar:

—Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada, que por el suelo le arrastraba; ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanese

⁷ Cuando se le cede la palabra, el mancebo explica el porqué de la situación, y pondera, de nuevo, el valor de la ropa, y adelanta la crítica hacia determinados comportamientos señoriales que se censurarán cuando Sancho sea gobernador: «—Señor —replicó el mancebo—, yo llevo en este envoltorio unos greguescos de terciopelo, compañeros desta ropilla; si los gasto en el camino, no me podré honrar con ellos en la ciudad, y no tengo con que comprar otros [...] Dos me han dado —respondió el paje—; pero así como el que se sale de alguna religión antes de profesar le quitan el hábito y le vuelven sus vestidos, así me volvían a mí los míos mis amos, que, acabados los negocios a que venían a la corte, se volvían a sus casas y recogían las libreas que por sola ostentación habían dado» (II, 24, 766). Revelador es también que cuando se refiere una aventura la primera referencia sea sobre el exterior: «¿Qué te podría decir del adorno de su persona?» (I, 17, 165).

negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura; no traía arma ninguna, sino un rosario de cuentas en la mano, mayores que medianas nueces, y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz; el continente, el paso, la gravedad y la anchísima presencia, cada cosa de por sí y todas juntas, me suspendieron y admiraron (II, 23, 751-2).

Pocos se atreven en la novela a discutir con don Quijote sobre estas complejas cuestiones en las que demuestra ser un experto. Don Quijote, en un inteligente cruce entre el mundo de las caballerías y la ropa de los caballeros en el presente, compone una crítica que resume bien, aun dentro de su locura, el cambio de los tiempos:

—Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman; ya no hay caballero que duerma en los campos, sujeto al rigor del cielo, armado de todas armas desde los pies a la cabeza (II, 1, 586).

Además, una de las funciones más evidentes de la cuidadosa atención del narrador (o narradores) hacia el vestido es, junto a la mera información, la del humor, con el que tan estrechamente se relaciona el aspecto dentro y fuera de la literatura ⁸.

2. *Percepción, transformación y libertad*

Sin embargo, tiene mucho más interés la relación que une al vestido con los complejos temas de la percepción ⁹, la transformación y la libertad. Es cierto que el vestido proporciona una primera información sobre el sujeto o personaje, al que se ve primero de lejos (una primera impresión) y luego más cerca (la impresión definitiva) ¹⁰, pero también se relaciona el vestido con uno de los te-

⁸ «[...] se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían, sin ayuda de otra alguna, y, en quitándosela, dieron luego abajo, y se le quedaron como grillos. Tras esto, alzó la camisa lo mejor que pudo, y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas» (I, 20, 201).

⁹ «Moverse en el mundo buscándole siempre sentido, interpretándolo. También vivir es estructurar la masa informe (*in-formación*) de datos percibidos sensorialmente y surgiendo idénticos ante los intérpretes; pero éstos, y sus modos de entenderlos, y los momentos en que los reciben son bien diversos. Lógicamente la verdad sólo puede ser una; mas se fragmenta ante numerosísimos sujetos (subjetividades). Algunos de ellos, además, interpretan de forma incorrecta: mienten o construyen hipótesis falsas. Y ficciones. Quiero ahora pensar que éste es el problema central del *Quijote*» (GARROTE, xvi-xvii).

¹⁰ «A cuyas voces y palabras todos volvieron la cabeza, y vieron que las daba un hombre vestido, al parecer, de un sayo negro, jironado de carmesí a llamas. Venía coronado —como se vio luego— con una corona de funesto ciprés; en las manos

mas centrales del *Quijote*: el de las transformaciones, del que el disfraz es una variante. En la novela son muy importantes tres tipos de transformaciones: la propia del protagonista (la de don Quijote), la de los demás (vistos por don Quijote que los transforma al percibirlos) y la que enturbian los encantadores (es decir, la que procede del mundo suprasensible o espiritual de los libros de caballerías, aunque también se relaciona —y la crítica quizá minusvalora este hecho— con el pensamiento mágico y supersticioso de los lectores)¹¹. Es evidente que don Quijote aparece disfrazado en la mayoría de los capítulos de la novela. Disfrazado a los ojos de los personajes y a los ojos de los lectores, pues ante ambos se sitúa una figura extraña, no sólo por las viejas y mezcladas armas que porta¹² sino también por los rasgos físicos. El efecto que causa don Quijote en quienes le ven por primera vez es de sorpresa. Ejemplos como éste se pueden espigar de forma abundante en la novela:

Salió, en esto, don Quijote, armado de todos sus pertrechos, con el yelmo, aunque abollado, de Mambrino en la cabeza, embrizado de su rodela y arrimado a su tronco o lanzón. Suspendió a don Fernando y a los demás la estraña presencia de don Quijote, viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo, la desigualdad de sus armas y su mesurado continente, y estuvieron callando, hasta ver lo que él decía; el cual, con mucha gravedad y reposo [...] (I, 37, 412).

Los distintos episodios en los que aparece don Quijote suelen compartir una introducción basada en la curiosidad que su extraño aspecto despierta:

y así estudiantes como labradores cayeron en la misma admiración en que caían todos aquellos que la vez primera veían a don Quijote, y morían por saber qué hombre fuese aquél tan fuera del uso de los otros hombres (II, 19, 717).

traía un bastón grande. En llegando más cerca fue conocido de todos por el gallardo Basilio» (II, 21, 736).

¹¹ A ello podría responder la siguiente presunción de don Quijote, ridiculizada por el contexto: «—A ese lunar —dijo don Quijote—, según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo» (II, 10, 651).

¹² «Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que tomadas de orín y llenas de moho [...]» (I, 1, 36). La celada la construye don Quijote con cartones «poniéndole unas barras de hierro por de dentro» (37). El ventero del segundo capítulo, «viendo aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales» (I, 2, 44) decide hablar «comedidamente» a don Quijote.

Pero la reacción no la provoca exclusivamente el traje, o la mezcolanza de armas y objetos, sino la extrema delgadez, la edad, la mugre, la expresión facial, es decir, su extraña o triste figura:

y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes (I, 19, 191).

Lo estrafalario en don Quijote no se limita sólo a su aspecto, sino que también incluye su forma de expresión. Cervantes suele seguir un orden a la hora de presentar sus personajes: primero su aspecto exterior (en donde a menudo incluye referencias al vestido) y luego su habla. El efecto que provoca don Quijote es doble: primero por su aspecto, generalmente lamentable, y segundo por su forma de hablar (con gran energía —que no se corresponde con su aspecto— y dotada de una retórica antigua y extraña):

Miróle el cabrero, y como vio a don Quijote de tan mal pelaje y catadura, admiróse y preguntó al barbero, que cerca de sí tenía: —Señor, ¿quién es este hombre, que tal talle tiene y de tal manera habla? (I, 52, 550).

El lenguaje de don Quijote funciona como una suerte de confirmación de lo que la percepción visual ha transmitido: sorpresa. A menudo es el arcaísmo el que la provoca, y con frecuencia (y Cervantes lo subraya) el efecto es de incompreensión: el que ve a don Quijote y le escucha no entiende casi nada. Se entra así en el complejo tema de la comunicación (más allá de la conocida pareja de realidad / apariencia), pues si los dos signos más importantes y en los que la novela insiste una y otra vez (el aspecto —del que el vestido es un elemento esencial— y la palabra o el silencio) no transmiten información el resultado es confusión, y lo mismo ocurre cuando los dos signos aparecen trocados.

Sin duda, las transformaciones de la percepción de don Quijote son uno de los ejes más interesantes del texto. No creo que se puedan despachar con la misma rapidez con que lo hace Sancho atribuyéndolas simplemente a la locura de don Quijote¹³, ni tampoco

¹³ «Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea» (II, 10, 646). Sancho opone, además, frente a las delicadas consideraciones de don Quijote, un rotundo pragmatismo: «pues vale más la salud de un solo caballero andante que todos los encantos y transformaciones de la tierra» (II, 11, 653).

se pueden explicar retomando sin más uno de los argumentos recurrentes del mismo don Quijote cuando hace cargar con la última *ratio* de las transformaciones a los siempre socorridos encantadores. Obsérvese que en la cita siguiente don Quijote recurre a la mágica explicación porque hay una incongruencia que sus fuentes de percepción no son capaces de resolver:

—En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asiesten las flechas de la mala fortuna. Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores [los encantadores] de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borri-ca, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma (II, 10, 651).

Pese a todo, locura y encantadores, don Quijote es capaz de formular con gran nitidez, y en varias ocasiones, lo que se podría denominar el principio de indeterminación de la realidad o de la variabilidad extrema¹⁴, que se resume en dos axiomas complementarios: 1) las cosas son lo que uno percibe que son, y 2) cada uno goza de una percepción libre. Aunque el principio se reitera con la frecuente alusión a la labor de los encantadores, al hilo del trajinado yelmo de Mambrino don Quijote formula el principio de esta manera:

eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa (I, 25, 260).

Ante una afirmación tan tajante del pleno relativismo en la percepción cabe preguntarse qué queda después de esta disolución de la realidad en la percepción individual. Y, quizá, la respuesta sea: la fantasía y la libertad¹⁵. Pero conviene no olvidar que es don Quijo-

En del *Quijote* es muy difícil determinar hasta dónde se identifica Cervantes con los puntos de vista del hidalgo manchego, loco a veces y muy cuerdo otras. Además, el hecho de que, evidentemente, una parte de la percepción de don Quijote esté muy condicionada por las lecturas de los libros de caballerías, lo que constituye una impagable fuente de comicidad en numerosas situaciones, no tiene por qué restar credibilidad o seriedad a todas las afirmaciones del héroe.

¹⁴ Compárese con «el fundamental tema de la 'realidad oscilante', del perspectivismo cervantino, de la llamada ambigüedad del *Quijote*» (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 52) en AMÉRICO CASTRO, 82-90.

¹⁵ Américo Castro insiste en las palabras de don Quijote y las relaciona con toda una corriente de pensamiento humanista: «Actitud crítica frente a lo real,

te quien predica, y refuerza con su comportamiento, una libertad extrema, una libertad que está más allá de la de los pícaros: la libertad de los locos. No se trata, como se suele subrayar, de la libertad política o de conciencia, como ocurre en otras ocasiones, o incluso de la mera libertad física ¹⁶, sino de un grado de libertad mayor ¹⁷. En el mismo capítulo, cuando habla de Dulcinea, don Quijote insiste en su libertad de percibir imaginativamente:

que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen [...] sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta [...] Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y *píntola en mi imaginación como la deseo* [...] Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos (I, 25, 267-8; la cursiva es mía)

gérmenes de subjetivismo, uso autónomo de la razón en lo profano y en lo sacro: a lo largo del siglo XVI tales ideas, incubadas durante el Renacimiento, hallaron reflejo en nuestra cultura, cuya culminación representa Cervantes» (87).

En un terreno más literario, Salinas explica lo siguiente: «Rigurosamente, es decir, Cervantes es el primero que bastante antes de Proust y de Joyce crea un personaje que no vive en el ambiente de los demás personajes, sino que vive en el suyo y que intenta a cada instante buscar ese equilibrio que casi nunca encuentra. Y a su vez el autor se coloca en una atmósfera que no es la del uno ni la del otro. Es decir, esa multiplicidad de ambiente, esto que Américo Castro llamó la realidad oscilante, esto justamente es eso que Spender encuentra como grandísima novedad en la novela moderna (SALINAS, *Ensayos de literatura hispánica. Del Cantar de Mio Cid a García Lorca*. Madrid, Aguilar, 1958, 102; tomo la cita de RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 52).

Por último, sobre este conocido episodio, que tanta tinta ha hecho correr, escribe A. Redondo: «En el *Quijote* se elabora pues una poética nueva que supera el principio de autoridad, invierte las perspectivas, provoca la variedad de las miradas y hace triunfar la libertad de los personajes, revelando otra verdad del mundo. Gracias a la locura y a la parodia, una reflexión penetrante se está llevando a cabo, vinculada a las relaciones que existen entre el lenguaje y la verdad, entre el ser y el parecer [...]» («Parodia, lenguaje y verdad en el *Quijote*: el episodio del yelmo de Mambrino (I, 21 y I, 44-45)» [1993], *Otra manera de leer el "Quijote"*, 484).

¹⁶ «porque no hay en la tierra, conforme mi parecer, contento que se iguale a alcanzar la libertad perdida» (I, 40, 434).

¹⁷ Aunque en un contexto muy diferente, quizá sean útiles las palabras de Derrida en una entrevista de hace pocos meses: «Cuando pienso en la palabra libertad e interrogo la genealogía de donde viene, tengo la impresión de que la libertad es política, democracia libre. Pero a la vez quiero ser libre de una libertad que no sea sólo como ciudadano. Quiero ser libre al relacionarme, sin pasar por la libertad política; tener un pensamiento de libertad que no requiera hablar de libertad. Libertad en un poema, en un espacio literario, en una mirada, en la percepción. Libertad de vivir, percibir, disfrutar, antes de que esa libertad se transforme en un asunto político, de derecho.» («Entrevista a Jacques Derrida [...]», 5).

La misma cuestión reaparece cuando don Quijote se encuentra con los Duques y se aborda el complejo tema de Dulcinea. El pasaje es muy conocido pero lo cito porque creo que apuntala el argumento que estoy desarrollando:

—En eso hay mucho que decir —respondió don Quijote—. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica, o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que *la contemplo como conviene que sea una dama* que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo... (II, 32, 829; la cursiva es mía)¹⁸.

Don Quijote sabe que su forma de percibir entraña un considerable riesgo: se anulan las referencias y la posibilidad de quedar perdido en una percepción laberíntica es real:

porque es fácil a los encantadores tomar la figura que se les antoja, y habrán tomado la destos nuestros amigos, para darte a ti ocasión de que pienses lo que piensas y ponerte en un laberinto de imaginaciones, que no aciertes a salir dél, aunque tuvieses la sogá de Teseo (I, 48, 527).

El contraste entre la libre o imaginativa percepción y la que comparten los demás o percepción intersubjetiva puede resolverse, a veces, y alcanzar una conclusión válida para todos. Por eso don Quijote afirma:

y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño (II, 11, 656).

Resulta interesante comprobar que el tema se relaciona estrechamente con la, tan no por manida menos evidente, exaltación de la libertad y de la tolerancia. No se trata sólo de asentar la libre

¹⁸ La libertad de percepción permite a don Quijote reelaborar también otras percepciones no visuales: «Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas piedras orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía. Y el aliento, que sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa [...] Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura» (I, 16, 159-60). Parece que el narrador toma aquí un partido decisivo sobre la locura de don Quijote resumida en el término «ceguedad» y que sus argumentos se refuerzan con este repaso de los sentidos, tan barroco por otra parte.

percepción, sino de aceptar la de los demás, por extraña que sea. Así, entre bromas, don Quijote aprende y defiende la tolerancia de la percepción, propia o ajena, que se puede confundir con la fantasía:

—Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no digo más (II, 42, 895).

En el fondo, el tema de la percepción está muy relacionado con la lectura y el problema de la verdad y lo fingido, que han abordado las novelas de caballerías y los textos de los nuevos géneros del Renacimiento (el *Lazarillo* especialmente)¹⁹:

¡Bendito sea el cielo!, que con esa historia, que vuesa merced dice que está impresa, de sus altas y verdaderas caballerías, se habrán puesto en olvido las innumerables de los fingidos caballeros andantes, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias.

—Hay mucho que decir —respondió don Quijote— en razón de si son fingidas, o no, las historias de los andantes caballeros.

—Pues ¿hay quien dude —respondió el Verde— que no son falsas tales historias?

—Yo lo dudo —respondió don Quijote—, y quédese esto aquí que si nuestra jornada dura, espero en Dios de dar a entender a vuesa merced que ha hecho mal en irse con la corriente de los que tienen por cierto que no son verdaderas (II, 16, 691).

3. Vestidos y disfraces

Si la percepción es libre, el disfraz, que es un medio para cambiar o transformar, aunque sea engañosamente, la realidad, introduce un principio de voluntariedad ajena que perturba la libre percepción²⁰. Ahora la percepción imaginativa queda suplantada (u

¹⁹ «Es más fácil engañar al lector cuando se le quitan las defensas de la convención recibida [...] El modo prosaico suministra una alegoría ya confeccionada para expresar el dilema moral del hombre, quien tiene que vivir en un mundo donde los límites entre la verdad y la falsedad son imprecisos» (WARDROPPER, 242). Riley, por otro lado, recoge un conjunto fundamental de «polaridades» del *Quijote*: «[...] pero ello también se debe a su elección del tema central: las consecuencias del enloquecimiento de un hombre a causa de la excesiva lectura de libros de caballerías. De esto es fácil extraer todo un conjunto de polaridades conceptuales relacionadas: locura-cordura, ilusión-realidad, apariencia-verdad, ficción-hechos, arte-vida, poesía-historia, romance-novela, idealismo-realismo, teoría-práctica, mente-materia, espíritu-carne» (RILEY, 165).

²⁰ «Entre la realidad y el molde caballeresco, introducen las cuñas del *artificio*, el *disfraz*, la *invención*, la *traza*, la *industria*, el encubrimiento barroco, y distorsionan aún más la percepción de Don Quijote» (GARROTE, lxii).

orientada, si se busca menos violencia) en un sentido determinado. Aunque implica más cosas²¹. Pero el vestido-disfraz funciona también como principio organizativo en la novela: los dos grandes marcos de episodios, los encuentros de la venta de Palomeque y la estancia en la corte de los Duques, en cada una de las dos partes, giran en torno a él. Las diferencias entre ambos marcos narrativos son evidentes y yo sólo me centraré en el segundo de ellos²².

La larga estancia de don Quijote con los Duques se inicia casualmente con el encuentro del hidalgo y caballero andante con unos cazadores, cuando la luz del día se oscurece y todo lo inunda el verde, color omnipresente en toda la novela²³:

Sucedió, pues, que otro día, al poner del sol y salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último dél vio gente, y llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bazarría venía transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquélla alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad (II, 30, 807-8).

La presentación de la duquesa obedece a las leyes cervantinas de la descripción inicial de los personajes, ya analizadas. El lector, también como en otras ocasiones, acompaña a don Quijote, a través de lo narrado, en la interpretación de los signos del sistema del vestido y de otros objetos o seres. La verdad de la nobleza de sus

²¹ La famosa onomástica vacilante o simplemente variada puede interpretarse también como un rasgo del cambio y de la transformación (Quijote, Quijano, etc; Caballero del Bosque, de la Selva, etc. —véanse los caps. 13 y 14 de la segunda parte—). Ello no contradice que su uso pueda apoyarse en la variedad de nombres de Roldán, como recuerda Martín de Riquer (I, 25, 258).

²² Sobre la venta de Palomeque y los muchos cabos sueltos que allí se anudan (el regreso de don Quijote y Sancho con el cura y el barbero; las historias de Luscinda y Cardenio, y Dorotea y Fernando; el reencuentro del cautivo —y el recuerdo de su historia— y su hermano; el discurrir de los amores de Clara), véase el trabajo de Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer.

²³ ¿Encierra alguna clave la manifiesta pasión por el verde en la novela? En ocasiones el color parece conectarse con la caza, o se ofrece una explicación, más o menos burlona («Afligióse en extremo el buen señor, y diera él por tener un adarme de seda verde una onza de plata; digo seda verde porque las medias eran verdes» —II, 44, 911—), pero en otras la insistencia del narrador no parece estar justificada (véanse, como ejemplos, II, 25, 772; II, 41, 891). Sobre el color verde véase A. REDONDO, «El personaje del Caballero del Verde Gabán» [1995], *Otra manera [...]*, 272 (entre interrogaciones, se sugiere también un posible valor simbólico: «¿Podría entonces ser también una señal de *esperanza* y de *renovación* el color verde del atuendo?», 288).

anfitriones se entreteje de inmediato con la representación, «real» también, de las imaginaciones de don Quijote: los duques se esfuerzan por trasladar las ensoñaciones del caballero al mundo de la percepción colectiva, corroborando así, y por primera vez tal y como reconoce el omnisciente narrador, en don Quijote que su imagen de caballero andante es percibida realmente por los demás:

Cuenta, pues, la historia, que antes que a la casa de placer o castillo llegasen, se adelantó el duque y dio orden a todos sus criados del modo que habían de tratar a don Quijote; el cual, como llegó con la duquesa a las puertas del castillo, al instante salieron dél dos lacayos o palafreneros, vestidos hasta en pies de unas ropas que llaman de levantar, de finísimo raso carmesí [...] y al entrar en un gran patio, llegaron dos hermosas doncellas y echaron sobre los hombros a don Quijote un gran manto de finísima escarlata, y en un instante se coronaron todos los corredores del patio de criados y criadas de aquellos señores, diciendo a grandes voces: —¡Bien sea venido la flor y la nata de los caballeros andantes!

Y todos, o los más, derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y *aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico*, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos (II, 31, 812-3; la cursiva es mía).

La forma o apariencia es un elemento esencial, no sólo en la corte de los duques, sino como refuerzo de la propia imagen que don Quijote tiene de sí. El caballero se despoja en la corte de los elementos guerreros para mostrar su otra faceta, igualmente necesaria ²⁴:

Vistióse don Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el mantón de escarlata a cuestras, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron, y con este adorno salió a la gran sala... (II, 31, 816-7).

Don Quijote es consciente de la dualidad del caballero, en el campo o en la corte, y sólo acepta lo que le sirve para brillar en el papel que le corresponde en ese momento, pero la actitud de don Quijote, siempre alejada de la ambición, contrasta abiertamente con la de Sancho:

Diéronle a don Quijote un vestido de monte y a Sancho otro verde, de finísimo paño; pero don Quijote no se le quiso poner, diciendo que otro día había de volver al duro ejercicio de las armas y que no podía llevar consigo guardarropas ni reposterías. Sancho sí tomó el que le dieron, con intención de venderle en la primera ocasión que pudiese (II, 34, 843).

²⁴ Los problemas, por así decir, que don Quijote experimenta, en ocasiones, con su pública desnudez merecen un estudio más detenido. Véase, como ejemplo, II, 31, 816.

Pero de toda la estancia en la corte de los Duques lo más importante es sin duda el engaño, materializado con frecuencia en el disfraz. Así la percepción distorsionada o propia de don Quijote alcanza una insospechada corroboración, al tiempo que los duques hacen gala de un agudo ingenio (que el narrador descalifica más adelante, por lo excesivo), y que a Cervantes le sirve además para subrayar que la existencia de los aspectos más extravagantes y llamativos de la caballería en el tiempo de don Quijote sólo tienen cabida en la parodia y en la burla, con lo que la novela parece estar remitiendo a su conocida y principal intención. Conviene no trasladar lo artificioso de las complejas aventuras que correrán don Quijote y Sancho en los espectáculos creados *ad hoc* a la descalificación que al propio narrador le merecen estas aventuras, pues las burlas de los duques cumplen una clara función en el texto al permitir que caballero, escudero y lector comprueben, bajo la percepción distinta de cada uno de ellos, que el mundo de los caballeros existe (aunque sea bajo la especie de la burla), con lo que Cervantes parodia otros episodios de los libros de caballerías en los que el caballero permanece cuasi-inactivo en alguna conocida Corte, al tiempo que Sancho palpa y rechaza las miserias del poder. Los episodios se relacionan con frecuencia con el disfraz, con el engaño y las posibilidades de la apariencia. Suelen recurrir, y así lo presenta el narrador, a una escenografía muy cuidada, en la que se mima la puesta en escena (la ropa, los gestos, los movimientos, la voz, etc.). Es una representación, burlesca, tan detallada que don Quijote y Sancho tienen que confundirla con la realidad. Cervantes juega con los colores y sus contrastes, con las ropas largas... con un carnaval que todo lo invierte ²⁵:

Con el temor les cogió el silencio, y un postillón que en traje de demonio les pasó por delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía [...] A lo que respondió el correo con voz horrisona y desenfadada [...] Tirábanle cuatro perezosos bueyes, todos cubiertos de paramentos negros; en cada cuerno traían atada y encendida una grande hacha de cera, y encima del carro venía hecho un asiento alto, sobre el cual venía sentado un venerable viejo, con una barba más blanca que la misma nieve, y tan luenga, que le pasaba de la cintura; su vestidura era una ropa larga de negro bocací, que por venir el carro lleno de infinitas luces, se podía bien divisar y discernir todo lo que en él venía. Guiábanle dos feos demonios vestidos del mismo bocací, con tan feos rostros, que Sancho, habiéndolos visto una

²⁵ En otro contexto, se recuerda así el papel del cortesano: «La ilusión que surge así presupone la habilidad de disfrazarse. El cortesano es un actor que representa papeles; disfruta ficcionalizando su existencia, es decir, practicando un autocontrol independiente. La consecuencia de este proceso es una actitud de ironía disimuladora» (PLETT, 436).

vez, cerró los ojos para no verlos otra. Llegando, pues, el carro a igualar al puesto, se levantó de su asiento el viejo venerable, y puesto en pie, dando una gran voz, dijo... (II, 34, 847 y 849).

Se suceden los episodios del mismo cariz en los que el narrador experimenta una fiebre descriptiva que se corresponde con el empeño que los duques han puesto en escenificar fantasías caballerescas en las que colabora un elevado número de sirvientes, hasta el punto de convertir la vida en la corte en una representación, de modo similar, aunque con menos aparato y efecto (en líneas generales) a lo que ocurrirá en la ínsula, donde la representación, inicialmente instalada en el palacio del gobernador, invade después la propia realidad acogiendo en su seno a los espectadores que por no conocer la broma toman lo fingido por lo real:

Era el carro dos veces, y aun tres, mayor que los pasados, y los lados, y encima dél, ocupaban doce otros diciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente; y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de doncella [...] Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chirimías, y luego la de las arpas y laúdes que en el carro sonaban; y levantándose en pie la figura de la ropa, la apartó a entrambos lados, y quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea, de que don Quijote recibió pesadumbre, y Sancho miedo, y los duques hicieron algún sentimiento temeroso. Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir desta manera: [...] (II, 35, 851-2).

En la descripción el narrador debe proporcionar pistas a los lectores para la correcta interpretación del episodio, burlándose con repeticiones ridículas, aumentando los tamaños, etc, aunque se ve obligado a reconocer que la burla es creíble, pese a todo, no sólo para don Quijote y Sancho:

Y estando todos así suspensos, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto [...] Movía el paso al son de los tambores con mucha gravedad y reposo. En fin, su grandeza, su contoneo, su negrura y su acompañamiento *pudiera y pudo suspender a todos aquellos que sin conocerle le miraron* (II, 36, 863; la cursiva es mía)²⁶.

²⁶ Merece la pena leer todo el pasaje y gozar de las descripciones de los vestidos, siempre negros, de los estafalorios personajes.

La burla del narrador se incrementa a medida que los episodios de disfraz se repiten ²⁷. El disfraz funciona como un elemento privilegiado del propósito de los duques de engañar a don Quijote con esa forma peculiar de mostrarle que está en lo cierto al pensar que los episodios caballerescos son reales. En estos casos el disfraz es una coacción de la libertad de percepción, al mismo tiempo que sirve también como enredo, de modo similar a lo que ocurre en la comedia, y como una peligrosa inversión o trastrueque de la realidad.

Cervantes utiliza también las ropas extrañas y los colores como un fácil recurso para provocar la comicidad, aunque con frecuencia es el verde el que inunda la escena sin ninguna motivación aparente. Los vestidos son repetidamente talares lo que suele ser un indicio de disfraz:

Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados: el rostro por los aruños; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen, en el cual traje parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar.

Clavó lo ojos en la puerta, y [...] vio entrar a una reverendísima dueña con unas tocas repulgadas y luengas, tanto que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos. Venía pisando quedito, y movía los pies blandamente.

Miróla don Quijote desde su atalaya, y cuando vio su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechoría, y comenzó a santiguarse con mucha priesa. Fuese llegando la visión [...] y si él quedó medroso en ver tal figura, ella quedó espantada en ver la suya, porque así como le vio tan alto y tan amarillo, con la colcha y con las vendas que le desfiguraban, dio una gran voz [...] (II, 48, 938-9).

²⁷ «Detrás de los tristes músicos comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos, al parecer, de anascote batanado, con unas tocas blancas de delgado canequí, tan luengas, que sólo el ribete monjil descubrían. Tras ellas venía la condesa Trifaldi, a quien traía de la mano el escudero Trifaldín de la Blanca Barba, vestida de finísima y negra bayeta por frisar, que a venir frisada, desubriera cada grano del grandor de un garbanzo de los buenos de Martos. La cola, o falda, o como llamarla quisieren, era de tres puntas, las cuales se sustentaban en las manos de tres pajes, asimesmo vestidos de luto, haciendo una vistosa matemática figura con aquellos tres ángulos acutos que las tres puntas formaban; por lo cual cayeron todos los que la falda puntiaguda miraron que por ella se debía llamar *la condesa Trifaldi* [...] Venían las doce dueñas y la señora a paso de procesión, cubiertos los rostros con unos velos negros y no transparentes como el de Trifaldín, sino tan apretados, que ninguna cosa traslucían» (II, 38, 868-9).

Sancho también experimenta las incomodidades del disfraz impuesto, por mor del efecto cómico ²⁸.

Junto a la representación burlesco-caballeresca hay otra línea relacionada con el vestido en los capítulos de los duques: el del correcto vestido del gobernador. Se contraponen las visiones de Sancho, el duque y don Quijote, sobre la necesidad o no del poder transformador del vestido y en qué medida debe usarse. El comentario del duque se desliza en seguida por la pendiente burlesca, pero la primera parte recoge la enorme importancia del vestido en el orden social:

—Vístanme —dijo Sancho— como quisieren; que de cualquier manera que vaya vestido seré Sancho Panza.

—Así es verdad —dijo el duque—, pero los trajes se han de acomodar con el oficio o dignidad que se profesa, que no sería bien que un jurisperito se vistiese como soldado, ni un soldado como un sacerdote. Vos, Sancho, iréis vestido parte de letrado y parte de capitán, porque en la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras; y las letras como las armas (II, 42, 896-7) ²⁹.

Poco después don Quijote vuelve sobre el tema y revela que los intereses y consejos del hidalgo van mucho más allá de la mera apariencia:

No andes, Sancho, desceñido y flojo; que el vestido descompuesto da indicios de ánimo desmazelado, si ya la descompostura y flojedad no cae debajo de socarronería, como se juzgó en la de Julio César. Toma con discreción el pulso a lo que pudiere valer tu oficio, y si sufiere que des librea a tus criados, dásela honesta y provechosa más que vistosa y bizarra, y repártela entre tus criados y los pobres: quiero decir que si has de vestir seis pajes, viste tres y otros tres pobres, y así tendrás pajes para el ciego y para el suelo; y este nuevo modo de dar librea no la alcanzan los vanagloriosos [...] Tu vestido será calza entera, ropilla larga, herreruelo un poco más largo; greguescos, ni por pienso; que no les está bien ni a los caballeros ni a los gobernadores (II, 43, 901 y 903).

Que el vestido es importante, también para don Quijote, se manifiesta en la insistencia con que le recuerda a Sancho (incluso por carta) cómo debe vestir:

²⁸ «y levantándose en pie, se puso chinelas, por la humedad del suelo, y sin ponerse sobrerropa de levantar, ni cosa que se pareciese [...] Y al momento le trujeron dos paveses, que venían proveídos dellos, y le pusieron encima de la camisa, sin dejarle tomar otro vestido, un pavés delante y otro detrás, y por unas concavidades que traían hechas le sacaron los brazos, y le liaron muy bien con unos cordeles, de modo que quedó emparedado y entablado, derecho como un huso, sin poder doblar las rodillas ni menearse un solo paso» (II, 53, 985).

²⁹ En la ínsula Sancho es el rey del Carnaval «y va vestido de manera abigarrada, semejante a uno de esos locos de las fiestas de Antruejo» (REDONDO, 1989, 95-6).

Vístete bien; que un palo compuesto no parece palo. No digo que traigas dijes ni galas, ni que siendo juez te vistas como soldado, sino que te adornes con el hábito que tu oficio requiere, con tal que sea limpio y bien compuesto (II, 51, 971).

Pese a tantas y tan buenas recomendaciones, el efecto del aspecto de Sancho recuerda al que causa don Quijote:

El traje, las barbas, la gordura y pequeñez del nuevo gobernador *tenía admirada a toda la gente que el busilis del cuento no sabía* (II, 45, 917; la cursiva es mía).

El vestido de Sancho constituye un subtema propio, al relacionarse con la baja clase social a la que pertenece su familia. Cuando un paje lleva a Teresa Panza una carta de su augusto esposo, la Panza es descrita con brevedad, y el narrador, de modo muy significativo, presta más atención a su ropa (a la que coloca en primer lugar en la descripción), que a su edad y aspecto físico. Cervantes utiliza la ropa de la Panza como elemento burlesco al unirlo a una conocida cita del romancero y de la épica ³⁰:

A cuyas voces salió Teresa Panza, su madre, hilando un copo de estopa, con una saya parda. Parecía, según era de corta, que se la habían cortado por vergonzoso lugar, con un corpezuelo asimismo pardo y una camisa de pechos (II, 50, 960).

El rechazo de Sancho de su incómoda vida como gobernador pronto se plasma en el conocido discurso sobre la libertad (II, 53, 988), al que sigue el episodio sobre la libertad de Ricote (II, 54, 995 y ss.) y los comentarios en torno a lo mismo de don Quijote (II, 58, 1015). El abandono de la esfera de distorsión de los duques provoca la recuperación del mundo «real» en donde los vestidos también recuperan sus funciones: ocultación y protección (Ricote, II, 54, 992; el bandolero, II, 60, 1050), la información previa («dos hermosísimas pastoras; a lo menos, vestidas como pastoras»; II, 58, 1021), la manifestación del decoro o de su falta («¿Mujer, y cristiana, y en tal traje, y en tales pasos?», II, 63, 1073), etc, y, desde luego, las referencias al vestido también sirven para subrayar la sorpresa que provoca la mera visión de don Quijote, aunque sea sin armar o incluso en traje de «rúa» ³¹. Que su paso por las tierras de los du-

³⁰ Sevilla y Rey, en nota (II, 1095), utilizan el romancero como fuente de que «a las ramerías se las castigaba y exponía a la vergüenza cortándoles las faldas» por el citado lugar. Más tarde Teresa Panza vuelve a aparecer «desgreñada y medio desnuda» (II, 73, 1128).

³¹ «Lo primero que hizo fue hacer desarmar a don Quijote y sacarle a vistas con aquel su estrecho y acamuzado vestido —como ya otras veces le hemos descri-

ques, en el camino de retorno, se tiña de disfraces me parece muy significativo (II, 69 y 70), y mucho más la descalificación, prudentemente colocada en la pluma de Benengeli ³².

Pero la constante alusión a los vestidos y a los colores de la ropa en la novela parece encubrir un extraordinario placer en el narrador o en los lectores. En los personajes más elevados socialmente el vestido declara significativamente su *status*, al tiempo que la pobreza puede revelar, como ya he indicado con Teresa Panza, un origen humilde. Pero, desde el punto de vista narrativo hay pasajes en los que la descripción minuciosa se revela superflua para la historia misma y obliga a suponer un especial gusto de los lectores por el detalle:

—Señor gobernador, este que parece hombre no lo es, sino mujer, y no fea, que viene vestida en hábito de hombre.

Llegáronle a los ojos dos o tres lanternas, a cuyas luces descubrieron un rostro de una mujer, al parecer, de diez y seis o pocos más años, recogidos los cabellos con una redecilla de oro y seda verde, hermosa como mil perlas. Miráronla de arriba abajo, y vieron que venía con unas medias de seda encarnada, con ligas de tafetán blanco y rapacejos de oro y aljófár; los greguescos eran verdes, de tela de oro, y una saltaembarca o ropilla de lo mismo, suelta, debajo de la cual traía un jubón de tela finísima de oro y blanco, y los zapatos eran blancos y de hombre (II, 49, 953).

Lo que en el texto se califica de «rapacería» incluye un episodio de cambio de vestido entre hermanos, entre hombre y mujer, que se aviene mal con la tradicional explicación de la mujer vestida de hombre. La doncella explica así lo ocurrido, con ciertos toques quizá maliciosos sobre lo bien que les viene a cada uno de los hermanos la ropa del otro:

No es otra mi desgracia, ni mi infortunio es otro sino que yo rogué a mi hermano que me vistiese en hábitos de hombre con uno de sus vestidos y me sacase una noche a ver todo el pueblo, cuando nuestro padre durmiese; él, importunado de mis ruegos, condecidió con mi deseo, y, poniéndome este vestido, y él vestiéndose de otro mío, que le está como

to y pintado— y a un balcón que salía a una calle de las más principales de la ciudad, a vista de las gentes y de los muchachos, que como a mona le miraban» (II, 62, 1053-4). «Aquella tarde sacaron a pasear a don Quijote, no armado, sino de rúa, vestido un baladrán de paño leonado, que pudiera hacer sudar en aquel tiempo al mismo yelo [...] Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado, y sobre todo, no nada ligero» (II, 62, 1056 y 1058).

³² «Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos» (II, 70, 1110).

nacido, porque él no tiene pelo de barba y no parece sino una doncella hermosísima, esta noche [...] (II, 49, 956)³³.

El contenido sexual puede desvirtuar, o explicar, la importancia de la descripción de la ropa, pero en esta otra cita de nuevo el narrador manifiesta una imaginación colorista y detallada que no parece proporcionar al lector actual toda la información que guarda:

cuando sintieron a sus espaldas un ruido como de tropel de caballos, y no era sino uno solo, sobre el cual venía a toda furia un mancebo, al parecer de hasta veinte años, vestido de damasco verde, con pasamanos de oro, greguescos y saltaembarca, con sombrero terciado, a la valona, botas enceradas y justas, espuelas, daga y espada doradas, una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a los lados (II, 60, 1041).

4. «*Tan ajeno de vos mismo cual lo muestra vuestro traje y persona*» (I, 24, 245)

Los vestidos comunicaban a los contemporáneos de Cervantes una gran cantidad de información (la primera impresión, el *status* social, la procedencia, etc.). Probablemente no se han valorado de forma suficiente las numerosas situaciones que en el *Quijote* giran en torno del vestido o del disfraz, a pesar de que es conocido el enorme valor expresivo-simbólico del vestido en la Edad Media y en los Siglos de Oro³⁴. En el *Quijote*, además, la importancia vestido-disfraz se conecta con uno de los temas centrales de la novela: la interrelación entre el mundo real y el mundo de las apariencias. El vestido-disfraz es realmente un *leitmotiv* de todo el texto que Cervantes maneja con una extraordinaria polivalencia: como recurso cómico, como *descriptio*³⁵, como nudo argumental, como suspensión, como crítica de lo externo (con cierta deuda con el erasmismo —si se admite su presencia en el texto— pero también con la sátira

³³ Véase la descripción del hermano, «la disfrazada doncella», en II, 51, 969. Véase también el episodio de don Gregorio, que «queda en hábito de mujer entre mujeres, con manifiesto peligro de perderse» (II, 63, 1074): «y aunque don Gregorio, cuando le sacaron de Argel fue con hábitos de mujer, en el barco los trocó por los de un cautivo que salió consigo; pero en cualquiera que viniera mostrara ser persona para ser codiciada, servida y estimada, porque era hermosa sobremanera, y la edad, al parecer, de diez y siete o diez y ocho años» (II, 65, 1084).

³⁴ Véase el rápido comentario de Monique Joly (1994) a una escena de *La española inglesa*.

³⁵ Cervantes resalta también la importancia del vestido en las celebraciones (en las bodas de Camacho, II, 21 y 22), aunque también puede tener un sentido simbólico (II, 21, 736).

ra y la burla en general), etc. De hecho, en la novela, parece trazarse un sistema semiológico del vestido ordenado en torno a estos dos ejes: vestido (civilidad, variedad, escala social) / desnudez (salvajismo, monotonía)³⁶.

En don Quijote el vestido (que los demás ven como disfraz) es un elemento esencial de su ser exterior, al lado de su habla arcaica. Los encantadores transforman la realidad de manera sorprendente, y don Quijote encuentra en los vestidos-disfraces testimonios suficientes de grandes y mágicas aventuras. Pero los personajes juegan también con la importancia que el vestido impone en la percepción de la realidad y mediante los vestidos-disfraces no sólo provocan en don Quijote determinadas respuestas sino que aproximan, burlescamente, la novela a un libro de caballerías y hacen, al mismo tiempo, avanzar la narración por un complejo mundo que bordea lo mágico y lo grotesco. Con este recurso Cervantes desarrolla el principio de indeterminación de la realidad o de la variabilidad extrema: las cosas no son lo que uno percibe, y cada uno las percibe de forma subjetiva. El disfraz ayuda a cambiar o a transformar la realidad pero introduce un principio de voluntariedad ajena que perturba la libre percepción. El disfraz orienta esa libertad en el sentido deseado por el narrador o los personajes.

En cada una de las dos partes hay un gran marco que recoge multitud de episodios, y en ambos el vestido-disfraz juega un papel determinante. El largo episodio de la venta de Palomeque ata numerosos nudos argumentales que confluyen en ese extraordinario espacio cerrado y condiciona de forma decisiva la narración de la primera parte. El análisis de los diversos personajes que allí se juntan así como el estudio detenido de sus vestidos-disfraces permite valorar la técnica narrativa de Cervantes, ahondar en la sociedad del siglo XVII y perfilar el carácter de don Quijote. La larga estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los Duques, en la segunda parte, está rodeada de misteriosos episodios en los que el disfraz es un recurso determinante. Además Cervantes subraya la importancia de los vestidos desde el primer encuentro de la pareja protagonista y los Duques.

La importancia del vestido-disfraz en el *Quijote* ¿se podría interpretar como una burla cervantina de la sociedad ritual del vestido? ¿Se criticaría así el aserto de que el hábito hace al monje? ¿Se discutiría de este modo que lo exterior refleje lo interior? ¿Cabría ver en todo ello una influencia de Erasmo o más bien habría que

³⁶ «[...] el vestido traduce el paso de la Natura a la Cultura, o sea que es señal perceptible de la incorporación social y, más allá, de la integración en una categoría particular» (REDONDO, 1998: 44).

reconducir la interpretación hacia lo que será después uno de los temas predilectos de Quevedo: la crítica del aparentar sin ser?³⁷. La sociedad estamental de los Siglos de Oro, que arrastra una herencia medieval mientras avanza hacia el mundo capitalista, acoge en su seno una nueva división, la que separa a los cristianos viejos de los cristianos nuevos, pero, aparentemente, ambos grupos no se distinguirían por el vestido. Cervantes, en el *Quijote*, arropa a su protagonista al uso medieval y al mismo tiempo describe las ropas de moros y moriscos, las costumbres de los demás personajes en cuanto al vestido, se interesa por calidades, colores, interpretaciones del decoro (el cura no se vestirá de mujer en la venta de Palomeque), etc, lo que constituye el reflejo de todo un complejo sistema de significación que Cervantes cuida bien de retratar. Hoy el vestido ha perdido varias de sus funciones más tradicionales y el lector tiende a no valorar esa rica fuente de significación que esconde (o muestra), en Cervantes, una visión irónica y crítica y también una fuente de materia narrativa, literaria o compositiva de excepcional interés.

J. IGNACIO DíEZ FERNÁNDEZ
(Universidad Complutense)

BIBLIOGRAFÍA

- LUISA FERNANDA AGUIRRE DE CÁRCER, «Vestido y disfraz como recurso narrativo y argumental en el *Quijote*. La cuestión morisca», *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997)* (en prensa).
- AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, nueva ed. ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas [1972]. Barcelona-Madrid, Noguer, 1980.
- MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed., intr. y notas de Martín de Riquer, 6^a ed. Barcelona, Planeta, 1987.
- MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed., intr. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza, 1996, 2 vols.
- MIGUEL DE CERVANTES, *Quijote versus Sancho. Dos visiones del mundo*, ed. de Gaspar Garrote Bernal. Madrid, Temas de Hoy, 1995.
- «Entrevista a Jacques Derrida: 'El pensamiento es un alma cuyo cuerpo es la lengua'», *Residencia 2*, 1997, 5.
- MONIQUE JOLY, «Sémiologie du vêtement et interprétation de texte», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, II-1, 1977, 54-64.

³⁷ «Una constatación del éxito de Cervantes en su intento de reflejar la vida con un libro tan poco dogmático es que la gente haya estado dispuesta a encontrar en él las respuestas que deseaba encontrar» (RILEY, 166).

- MONIQUE JOLY, «Dos notas al margen de *El amante liberal* y *La española inglesa*», en FRANCIS CERDAN (ed.), *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, II, 591-94.
- HEINRICH F. PLETT, «Lugar y función del estilo en la poética renacentista», en JAMES MURPHY (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento* [1983]. Madrid, Visor, 1998.
- AUGUSTIN REDONDO, «El Quijote y la tradición carnavalesca», *Anthropos*, 98/99, 1989, 93-98.
- AUGUSTIN REDONDO, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, 2.^a ed. Madrid, Castalia, 1998.
- EDWARD C. RILEY, *Introducción al «Quijote»*. Barcelona, Crítica, 1990.
- JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, «Cervantes visto por Américo Castro», *Anthropos*, 98/99, 1989, 50-55.
- BRUCE W. WARDROPPER, «*Don Quijote*: ¿ficción o historia?» [1965], en GEORGE HALEY (ed.), *El «Quijote» de Cervantes*. Madrid, Taurus, 1980, 237-252.